

Ayuntamiento de Estocolmo, de Ragnar Östberg

3. CLASICISMO MODERADO Y RACIONALISMO EN LA PERIFERIA EUROPEA (I). ERIK GÜNNAR ASPLUND Y SIGURD LEWERENTZ

3.1. LA ARQUITECTURA DE ASPLUND.—Discípulo del arquitecto «nacional romántico» Ragnar Östberg —autor del interesante Ayuntamiento de Estocolmo— el sueco **Erik Gunnar Asplund** (Estocolmo, 1885-1940) desarrolló la primera y mayor parte de su carrera en la brillante práctica de lo que se ha conocido como *clasicismo nórdico*, afortunada versión tardía y modernizada del academicismo, vigente en los países escandinavos, y que en Suecia sería un movimiento encabezado por él, como volvería a ocurrir también con la arquitectura propiamente moderna.

Los arquitectos escandinavos, de una forma colectiva, habían reaccionado contra el academicismo decimonónico mediante lo que se llamó el nacionalismo romántico, común a todos ellos, variante del historicismo pintoresco y del *Art Nouveau*, y de influencia inglesa, holandesa y centroeuropea. Ya habíamos visto —al relatar la aventura neoyorquina de los rascacielos después del historicismo— cómo fue el finlandés Eliel Saarinen uno de los principales protagonistas de esta reacción, y con el que se inició la «saga» nórdica en lo que a la influencia internacional se refiere.

Otro importante arquitecto romántico fue el citado **Ragnar Östberg** (1866-1945), cuyo singular y «veneciano» *Ayuntamiento de Estocolmo* — «un derroche veneciano» , al decir de Aalto— fue muy admirado en su momento y considerado como un símbolo del renacer de la arquitectura sueca. Pero

el relieve histórico de Östberg fue también el de ser el maestro de Asplund, quien reaccionaría, a su vez, contra el nacionalismo romántico para protagonizar el nuevo clasicismo. Esto es, la conocida tendencia que se truncaría con la revolución moderna después de haber tenido un notable esplendor.

Asplund fue la figura central tanto de esta manera como de toda la arquitectura nórdica de su tiempo y los arquitectos más importantes de su generación y de las siguientes se relacionaron estrechamente con él: **Sigurd Lewerentz** (1885-1975), condiscípulo suyo, fue repetidas veces su colaborador y se retiró al fallecimiento de su amigo; el finlandés **Erik Bryggman** (1891-1955) tuvo premeditadamente una manera muy semejante en su práctica del clasicismo; Alvar Aalto orbitó en torno a Asplund sin lograr trabajar con él y en la práctica del clasicismo le imitó algunas veces; Jacobsen le visitaba todos los años. (Utzon mismo, de dos generaciones después, estudió detenidamente su obra.)

El nuevo clasicismo fue practicado, aproximadamente, desde 1910 y por todos los nórdicos. Unificó la cultura arquitectónica de aquellos países, preparándolos para una modernidad a la que ninguno de los grandes se resistiría. El conocimiento de esta arquitectura fue popularizado muy recientemente, al amparo de la avidez historicista posmoderna, pero tuvo antes otras influencias.

Entre ellas puede recordarse la atención al clasicismo nórdico por parte de Saverio Muratori y Ludovico Quaroni en su participación en la Exposición Universal de Roma (EUR-42), como veremos en este mismo capítulo. En la España de la posguerra civil, Miguel Fisac encontró en Asplund el norte primero de la búsqueda de una tercera vía entre historicismo y Estilo Internacional. Pero fueron influencias siempre muy posteriores a la vigencia de la manera, pues hacia 1925 ésta comenzaba ya su repliegue, definitivamente cumplido cuando Asplund —con Lewerentz— realizó la apoteosis moderna de la Feria de Estocolmo de 1930.

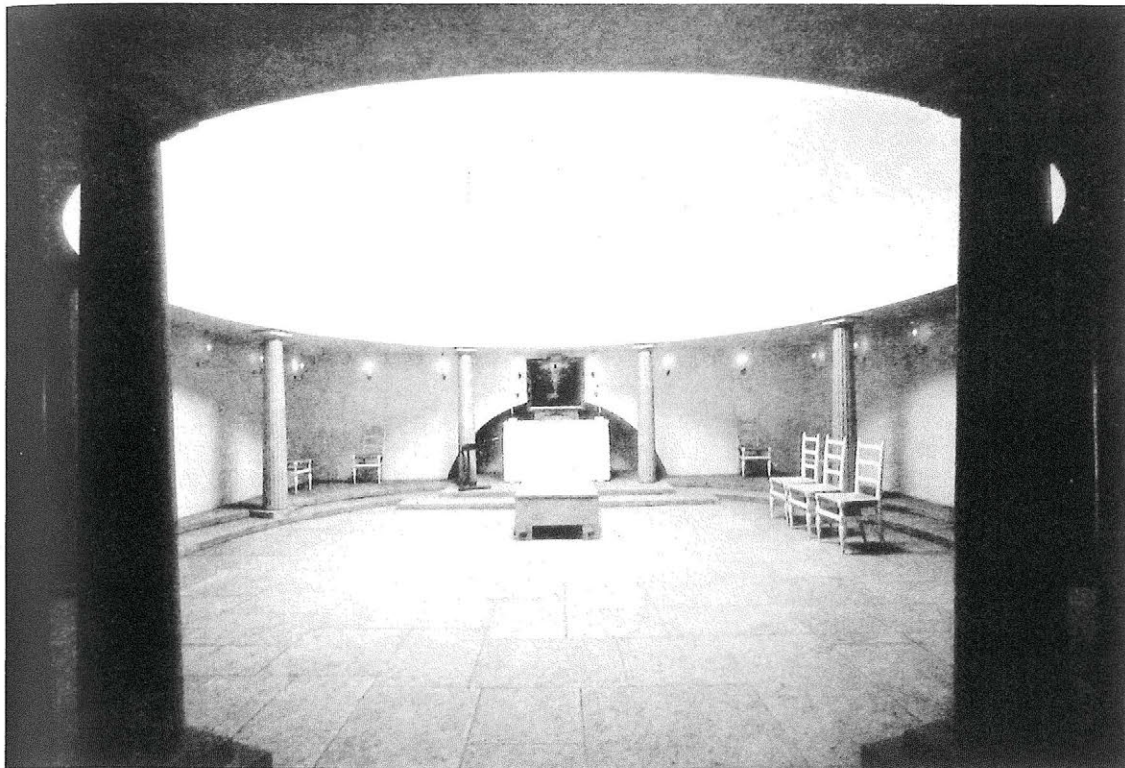
La corta y brillante carrera de Asplund tuvo así dos vías principales de influjo; una, contemporánea e intensísima, en los propios países nórdicos; la otra, tardía, pero insistente, y que no parece haber encontrado su fin, en una cultura internacional que ha ido descubriéndole, y redescubriéndole, poco a poco.

Pues la obra de Asplund presenta múltiples y densas facetas, capaces de seducir a unos y a otros. Los grandes críticos e historiadores Nicolaus Pevsner y Siegfried Giedion no le hicieron figurar en sus libros, y hasta a Behrendt —arquitecto y ensayista norteamericano propagandista de la arquitectura «orgánica» — se le escapó. Sería Bruno Zevi, a principio de los años cincuenta, quien valorara su obra tardía como superación del primer racionalismo europeo, e inicio de una manera moderna, para el crítico italiano más madura.

Porque Asplund está inscrito ahora en la tradición moderna como encarnación de varios arquetipos diferentes. De un lado, el clasicismo moderado y contemporáneo, de amplia recurrencia a lo largo del siglo; de otro la exaltación moderna encarnada en la Feria de Estocolmo, en competencia con los hallazgos constructivistas, y llena de intensos matices conceptuales. La ampliación del *Ayuntamiento de Göteborg* ha sido, y sigue siendo para muchos, uno de los paradigmas de la relación entre moderno y antiguo; y obras como el *cementerio de Estocolmo* representaron la mejor versión de una arquitectura moderna no contaminada por los excesos del funcionalismo.

Pero las distintas maneras de Asplund no iban superándose unas a otras, sino que integraban las anteriores. Las lecciones de un historicismo libre y poco ortodoxo, aprendidas de Östberg, activaron un sofisticado clasicismo que alimentó luego su modernidad, y que generó una arquitectura siempre de ricos matices, en donde una sólida concepción organizativa y espacial se completa con recursos ilusionistas y figurativos, frívolos y hasta humorísticos.

Sin renunciar a nada, alimentando su obra de una ecléctica sabiduría, su carrera fue todo menos lineal. Pero en esta acumulación de cuestiones anteriores debemos entender gran parte del atractivo y de la densidad de la cultura nórdica, capaz de representar un arquetipo de modernidad sin romper con sus tradiciones.



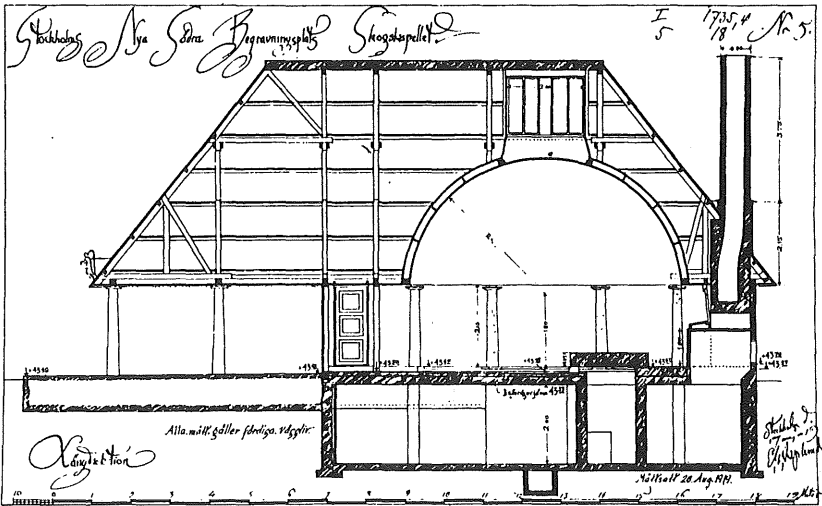
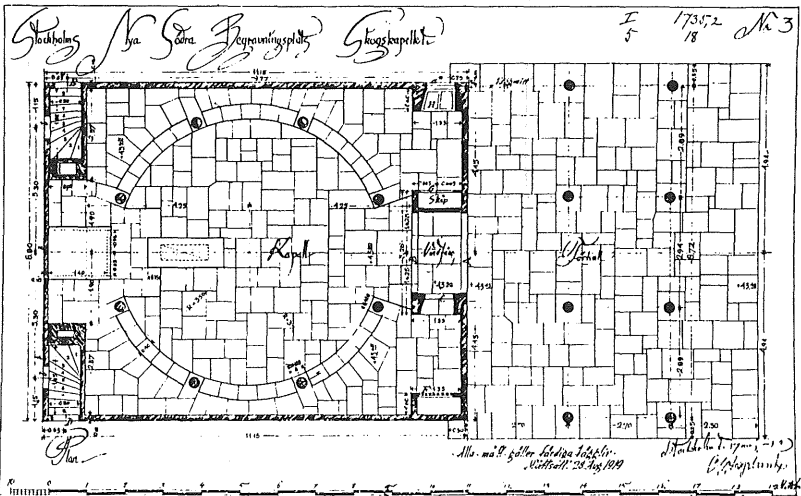
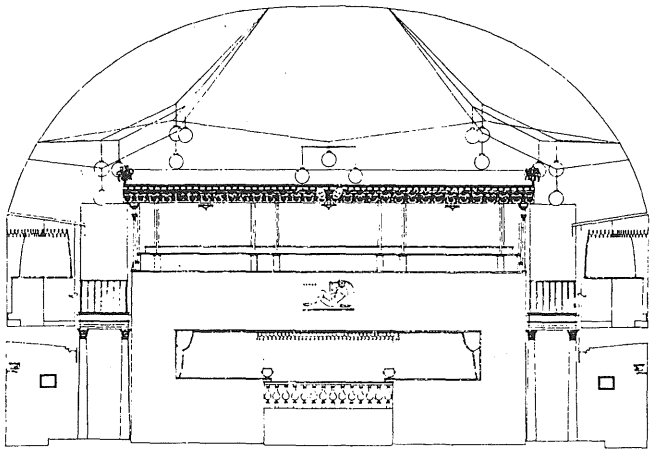
Interior de la capilla del Bosque, de E. G. Asplund

3. 1. 1. *Clasicismo e ilusionismo en la manera asplundiana.*—Su producción fue tan abundante como diversificada, caracterizándose por la ecléctica habilidad para unificar con fortuna conceptos e inspiraciones diferentes, manejando desde lo más profundo hasta lo más superficial y obteniendo siempre resultados originales e insólitos. De entre sus obras de la tendencia conocida como «clasicismo nórdico» destacan la *Escuela Karl Joham* en Göteborg (1915-1924), la famosa *capilla del cementerio del Bosque* en Estocolmo (1919-1920), el *Tribunal de Sölvesborg* (1921), el *cine Skandia* (1923) y la *biblioteca pública* (1920-1928), ambos en Estocolmo. Todas ellas pueden citarse como ejemplos que dieron la medida de un talento y de una sensibilidad extraordinarias: de una calidad capaz de revitalizar la tradición, hasta haber hecho olvidar el deseo por la naciente arquitectura moderna.

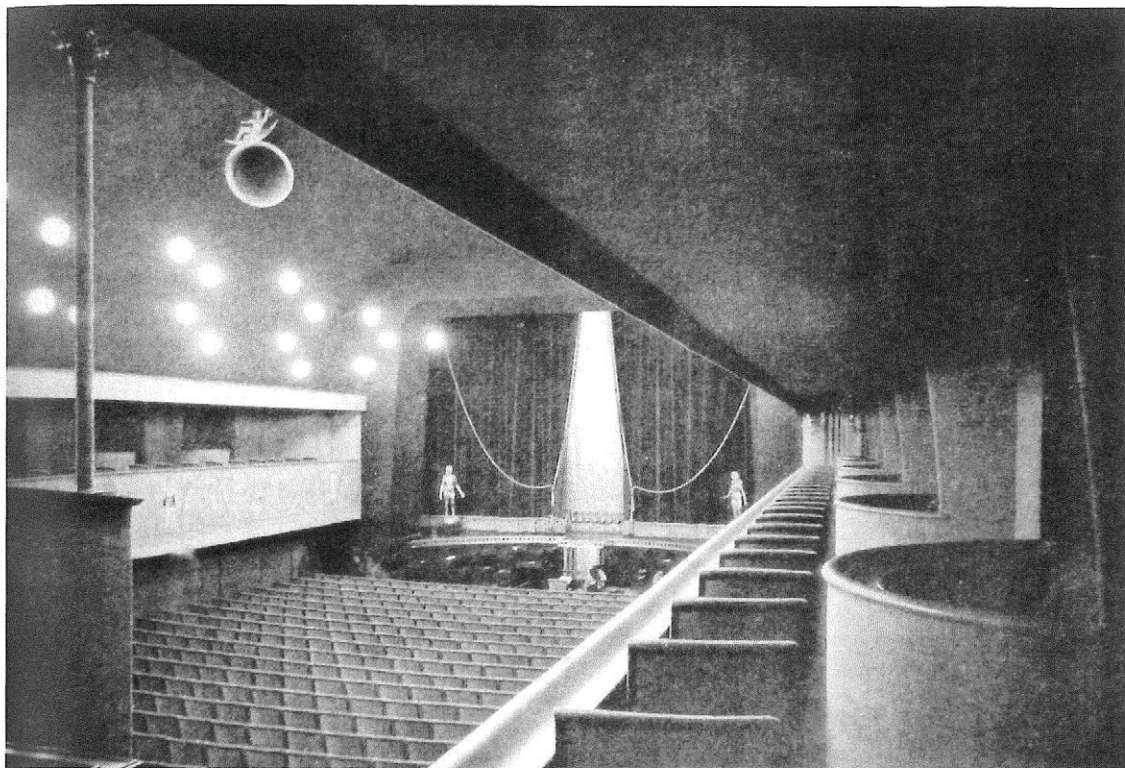
Pero precisamente en 1930 —esto es, cuando se iniciaba la época que en este escrito más propiamente se está relatando— y con el encargo de la Exposición de Estocolmo, Asplund rectificó dicho olvido y dio un giro absolutamente completo a su modo de hacer, convirtiéndose con ello en un afortunado practicante del estilo nuevo.

Pues ya vimos que el clasicismo nórdico había nacido como una renovación, en lucha con la arquitectura más conservadora, por lo que resultaba lógico que Asplund, en un momento dado, decidiera dar un paso más y seguir el ejemplo de la vanguardia europea. Una importante continuidad inundará no obstante, y más allá de lo estrictamente figurativo, ambas etapas, de modo que el racionalismo asplundiano, como ocurrirá también con el de Alvar Aalto, nació con matices especiales que lo hicieron menos esquemático, más completo, en cuanto que pudo incorporar algunas de las cuestiones, sensibilidades e instrumentos de la etapa anterior.

Interesa destacar, antes de examinar la etapa moderna, y como significativo ejemplo de lo dicho, un contenido parcial del período clasicista de Asplund capaz de establecer un fuerte enlace con la



Sección de la sala del cine Skandia (1923) y capilla del cementerio del Bosque, planta y sección (1919-1920), de E. G. Asplund



Interior del cine Skandia, de E. G. Asplund

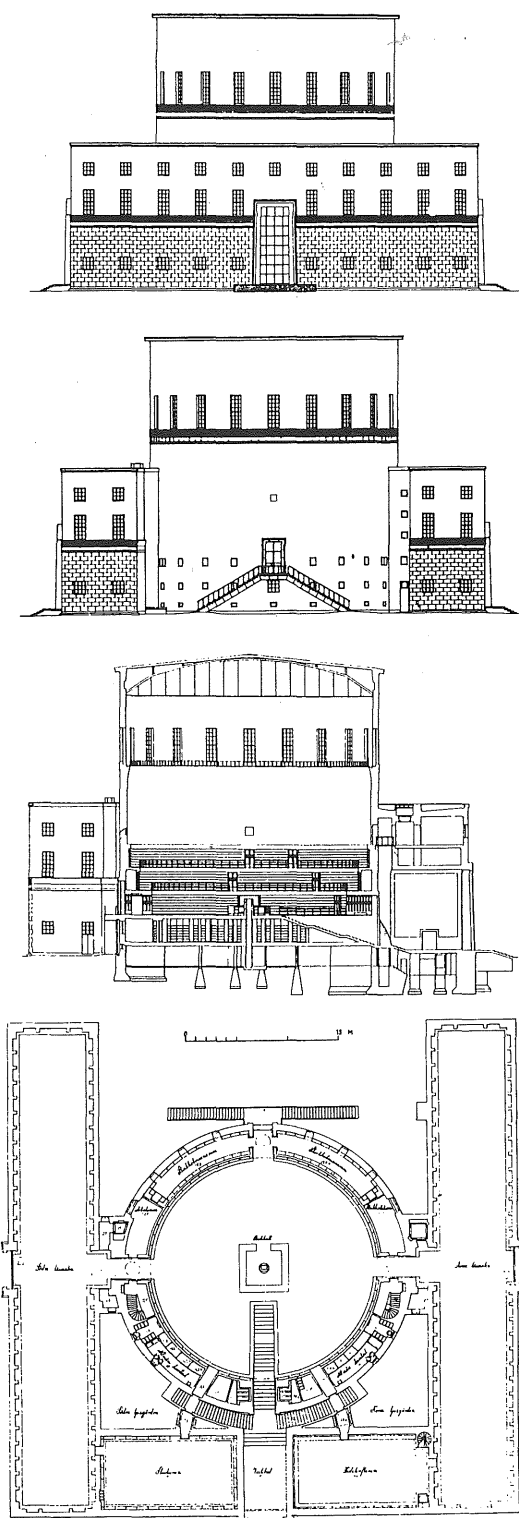
Exposición de Estocolmo y con algún otro proyecto del segundo período. Se trata de lo que podemos llamar el *ilusionismo*, presente con extrema singularidad en muchos de sus trabajos.

Un ilusionismo escenográfico, emparentado con la tradición, es el que hizo figurar las entradas a los palcos del *cine Skandia* como edificios clásicos que forman una calle, en la que hay un equívoco de escala con el efecto de que simples puertas se presenten como pequeños edificios completos a la manera pompeyana. Pero, además, y sobre todo, el interior de la sala se representó mediante su techo azul oscuro y la iluminación artificial de globos desordenados como una mágica noche de «muchas lunas», en una imagen más moderna, literaria, intensamente conceptualista. Relacionada con la ilusión pura que es el cine, y versión modernizada de una representación tradicional que utilizó con abundancia: el techo como bóveda celeste, aunque ahora dotada de un momento especialmente insólito, mágico.

Pero es esta una ilusión que nos permite enlazar muy directamente con la *biblioteca de Estocolmo*, donde la gran sala de lectura acude, por muy distintos medios, a la misma imaginación ilusionista. Y es además éste, por cierto, el edificio que puede representar, por sí solo, a todo el clasicismo nórdico, y que en gran parte le sirvió de emblema, cuando consiguió emular, en otra arquitectura, el brillante y admirado ayuntamiento de su maestro Ötsberg.

Consciente Asplund de que con su gran realización había de dar réplica a este admirado, pero estilísticamente superado edificio, dando la medida del nuevo clasicismo como sustituto ventajoso del nacionalismo romántico, la Biblioteca se planteaba como un gran monumento urbano.

Desde el principio lo dibujó como un gran edificio clásico y cuadrado en cuyo interior emerge un espacio redondo y cupulado, la sala de lectura, presidida por la presencia de grandes bancadas circulares que contienen los libros. Es difícil olvidarse del dibujo de la gran biblioteca de Boullée, que



Biblioteca pública de Estocolmo (1920-1928). Alzado, sección y planta. E. G. Asplund

parece estar en la base de la idea asplundiana, coherentemente con la idea de un clasicismo puro y no académico, y cuya condición exaltada e imaginativa era muy propia del arquitecto sueco. La gran sala se cubre con una cúpula, completamente perforada por grandes nichos luminosos, y todo el proyecto —el primitivo— transmite el aura del iluminismo dieciochesco francés.

Aunque ya en este primer esquema hay también una contribución muy personal: el acceso a la gran sala se produce desde el pórtico principal de forma casi inmediata; después de un breve vestíbulo se inicia una monumental escalinata de tres grandes tramos, que va dando acceso en sus descansillos a los diferentes niveles y que desemboca, casi, en el centro de la sala, delante del control de la biblioteca colocado en dicho centro; esto es, se procede de tal modo que resulta, casi, como si se hubiera entrado por debajo.

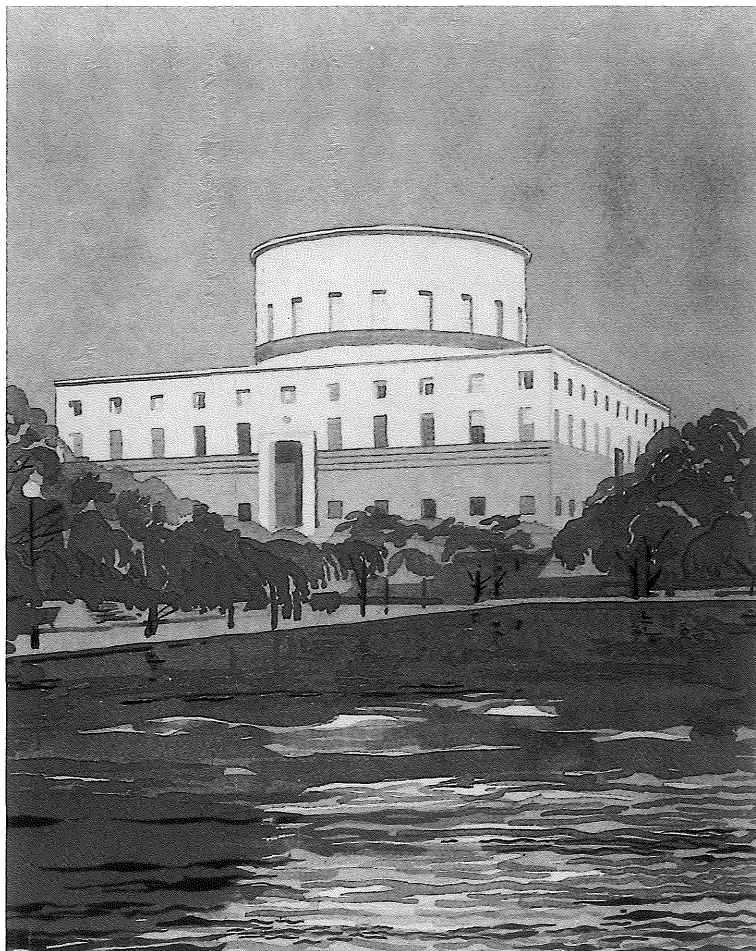
Como en el gran proyecto de Boullée, el interior de la sala de lectura se convierte así en expresivo monumento y símbolo de todo el edificio, constituyendo un espacio que está «construido» en su mayor parte por la abrumadora y atractiva presencia de los libros.

El proyecto definitivo purificó esta solución, pero se atuvo en su mayor parte a lo ya dicho. En la planimetría horizontal, el gran espacio redondo de la sala es un elemento casi independiente del otro, el gran pabellón en forma de C que configura un cuadrado abierto por detrás y que queda partido por la entrada.

La «composición por elementos» o, mejor aún, la independencia e integridad de las partes que Emil Kaufmann identificó como característica de la arquitectura dieciochesca «de la razón», está en ella presente de modo absoluto, y ambas e individuales «partes» se sirven de otras menores para establecer un enlace que no haga precisamente peligrar su independencia. Si bien ahora la referencia a Boullée se ha completado con la de la aduana redonda de Ledoux, en la plaza de Stalingrado de París, dicho ello solamente en cuanto a la composición de los volúmenes exteriores.

Frente al proyecto primitivo, el exterior se modificó al máximo, huyendo en él de toda convención académica para proponer un aspecto

*Biblioteca pública de Estocolmo, de
E. G. Asplund. Acuarela de Fran-
cisco Cabrero*



purista y escueto, entonces completamente nuevo, aunque se haya imitado tanto posteriormente, que podría tener el peligro de parecernos hoy, al verlo, erróneamente manido.

Una gran puerta de dos alturas y media, entre clásica y egipcia, que anuncia la monumental escalinata ya citada, preside y rompe, simultáneamente, el gran cuerpo frontal, paralelepípedo y dividido en dos partes iguales, una basamental y pétrea, sólo rota por pequeñas ventanas cuadradas, y otra revocada, en la que ventanas grandes y pequeñas ordenan la escueta, insólita y equilibrada composición. Un rasgo de modernidad radical se acompaña a la puerta: su cierre completamente acristalado y limpiamente despiezado en paños cuadrados.

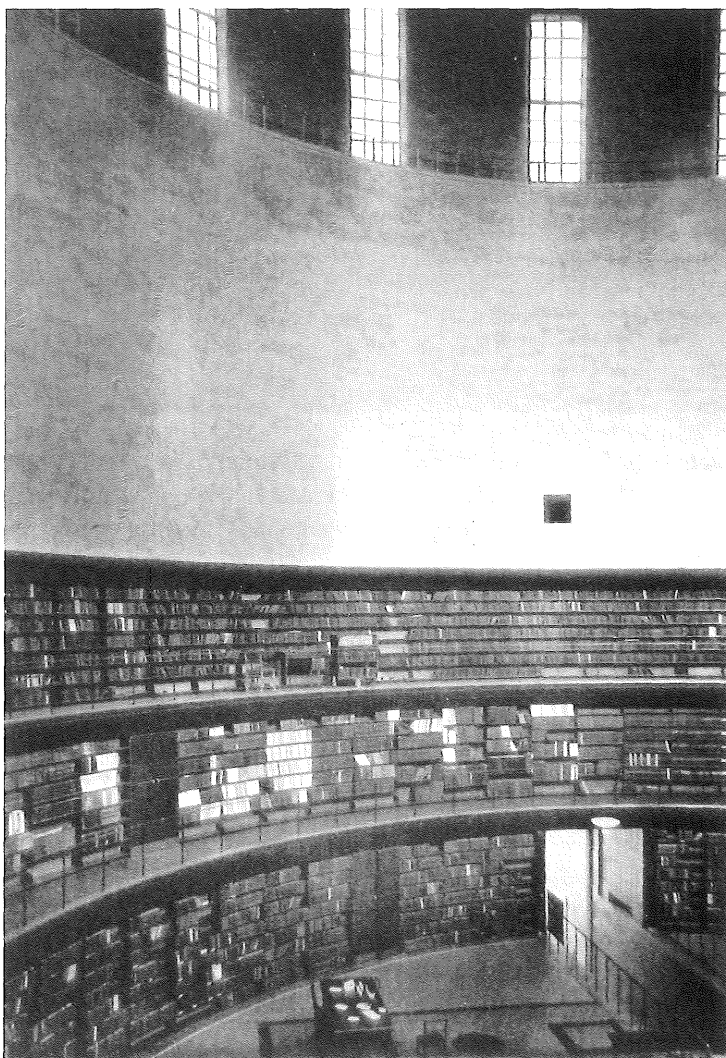
Al llegar al vestíbulo, dos escaleras se desarrollan a ambos lados del cilindro y arrancan con la principal que penetra hasta el centro de la sala. Este espacio protagonista ha simplificado su forma, pues ya no está cubierto por una cúpula, sino por un gran tambor cilíndrico que eleva enormemente el recinto. El tambor se ilumina al modo eclesial; esto es, mediante grandes ventanas abiertas en su superficie y se cubre de manera muy sencilla. Pero, entre la última de las grandes bancadas de madera, abarrotadas de libros, y las altas ventanas que iluminan el espacio hay un gran trozo cilíndrico, de unos nueve metros de altura, vacío y neutro, pintado de color claro.

Es, así, una pared que casi desaparece, que tiende a no sentirse, a no existir visualmente, pues de ese modo el espacio, mediante su iluminación cenital, representa de nuevo el aire libre, la bóveda del cielo; una vez más, y esta vez de día. Como habíamos dicho, Asplund utilizó con frecuencia este ilu-

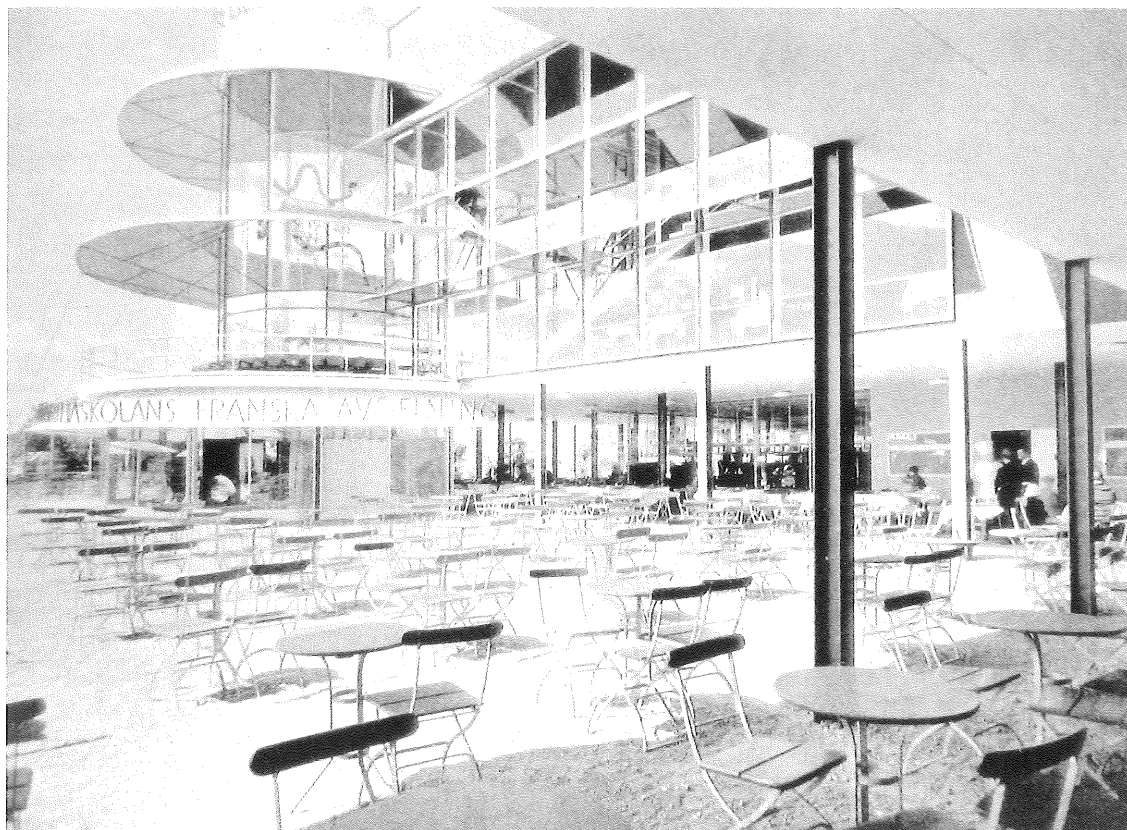
sionismo barroco, pero con medios muy personales. El ensayista Elías Cornell localizó este recurso en los dos edificios ya citados, en la *capilla del Bosque*, en el *Planetario* y en el *salón de muestras de la Exposición de Estocolmo*, en varias de las soluciones que obsesivamente estudió para la *ampliación del municipio de Göteborg*, y en la magnífica *capilla del crematorio* de Estocolmo.

Podríamos insistir también en otras clases diferentes de ilusiones, algunas de matiz irónico, casi surrealista, que estuvieron presentes en su obra, si bien resulta más significativo el caso de la *capilla del Bosque*, en la que la *ilusión* es menos singular y más generalizada. Era esta una capilla clásica, pero concebida también en un naturalismo romántico, que se podría tener por próxima a la obra de Östberg, y en la que se mezclaron con gran fortuna las ideas de «cabaña original» y de templo mediante una disposición que traslada el esquema arquitectónico de Santa Constanza de Roma, en cuanto expande el espacio centralizado tipo Panteón hacia la periferia del entorno.

Pero la ilusión —además de la de la bóveda del cielo, que Cornell observa, común a tantas otras obras— consiste sobre todo en el modo simplificado y esencial, liso blanco y absoluto, en que tanto el exterior como el interior de la capilla aparecen ante el espectador; esto es, como si la materia no respondiera a la escala y a la sintaxis propiamente arquitectónicas que en realidad tienen, pues su com-



Biblioteca pública de Estocolmo, de E. G. Asplund. Detalle de la sala



Exposición de Estocolmo (1930), de E. G. Asplund. Restaurante

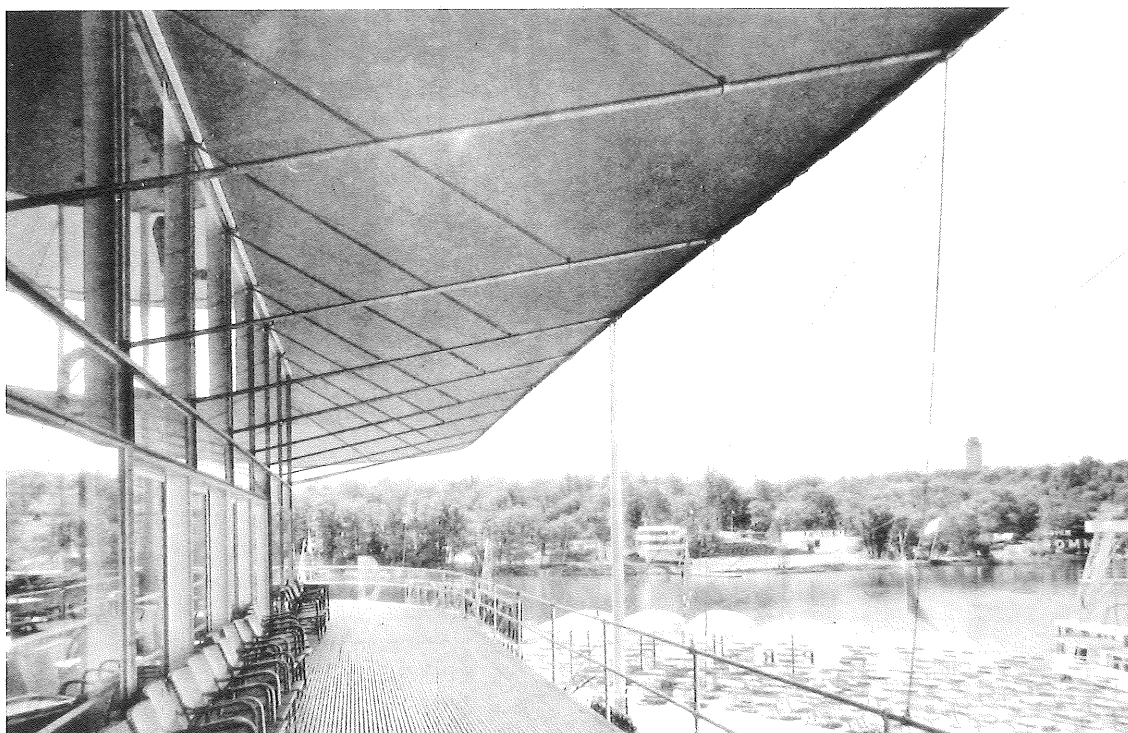
pleja y tradicional construcción en madera permanece oculta por completo, como revelan los dibujos de las secciones.

Tan sólo unas columnas dóricas y sin entablamento, falsamente primitivas o ingenuas, como si se tratara de la obra de un diletante, se muestran como único sostén exterior e interior de unas superficies lisas y continuas, sin articulaciones ni juntas, como si se estuviera en presencia de una masa homogénea de peso escaso. Las complejas armaduras de carpintería que sólo en el dibujo de las secciones se pueden descubrir, no se perciben en ninguna de sus partes ni crean consecuencia formal alguna que no sea de exhibición del simple y liso volumen.

Casi ingrátida y continua en apariencia, la capilla crea una ilusión contraria a la de su verdadera naturaleza arquitectónica. Bien es cierto que se trata también de una ilusión tradicional, propia de ciertas obras clásicas, aunque llevada aquí a una posición absolutamente extrema.

3. 1. 2. *La manera moderna de Asplund.*—En la brillante Exposición de Estocolmo la Feria estaba presidida por la *ilusión de la no gravedad y de la inconsistencia material* que los elementos propios de la arquitectura moderna pueden proporcionar.

Asplund se hizo cargo de un conjunto compuesto por varios pabellones y elementos: el restaurante, el pabellón de la luz, el de los transportes, el de acceso, la torre de señales y anuncios, encargándose también el arquitecto Sigurd Lewerentz de algunos otros. En todos ellos, pero con distintas ideas y recursos, la arquitectura se hacía patente como algo sin grosores ni pesos, transparente, inmaterial, ingrátido, de forma aérea e insólita.



Exposición de Estocolmo (1930), de E. G. Asplund. Detalle del restaurante

El uso de finos soportes, de delgadas superficies, de amplios voladizos y del vidrio, creaba estas efectivas ilusiones, del todo afines a una nueva y moderna arquitectura que ha prescindido de las formas pesadas del pasado y que se manifiesta así sin someterse, en apariencia, a las leyes que le son tan tradicionales como propias.

El constructivismo ruso estaba sin duda presente en la base de esta aproximación asplundiana, pero la Feria se relacionaba mejor con intenciones más sutiles y más semejantes a las descritas en las obras anteriores y es, desde luego, mucho más delicada y menos dramática que la obra soviética; menos espectacular y más «mágica».

La Exposición constituyó una interesante y singular expresión de la arquitectura moderna. Al ser efímera, como la de la mayoría de las exposiciones, pasó a engrosar la importante cantidad de arquitecturas del siglo XX cuya conservación es sólo posible a través de dibujos y fotografías, pero cuya importancia e influjo no fue por ello menor.

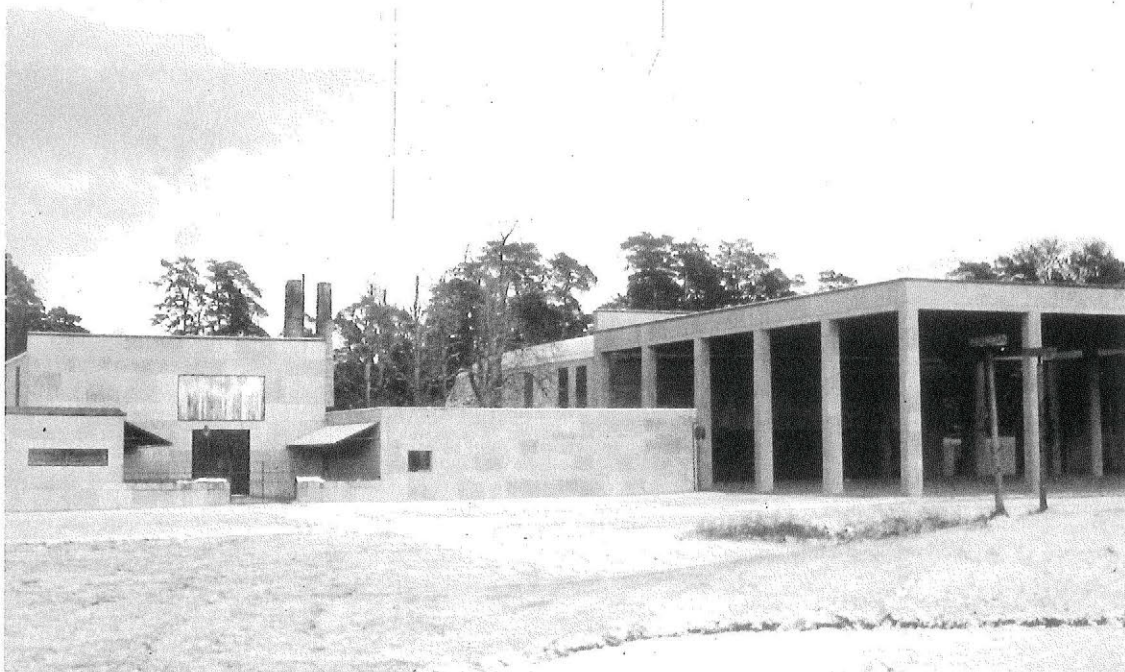
Acaso el carácter implícito en una exposición ferial permitió a Asplund un acercamiento a la arquitectura moderna que, en todo caso, tenía pendiente y que realizó en ella de modo completo. Fue en otra de sus más famosas obras, el *crematorio para el cementerio Sur* de Estocolmo (1936-1940), donde la práctica de la arquitectura nueva, lejos de someterse a las radicalidades y esquematismos que hicieron propias gran parte de las vanguardias y de sus epígonos, tomó una versión matizada; esto es, que participaba así tanto de los valores modernos como de las sutilezas heredadas de la práctica del clasicismo e incluso de la herencia del nacionalismo romántico.

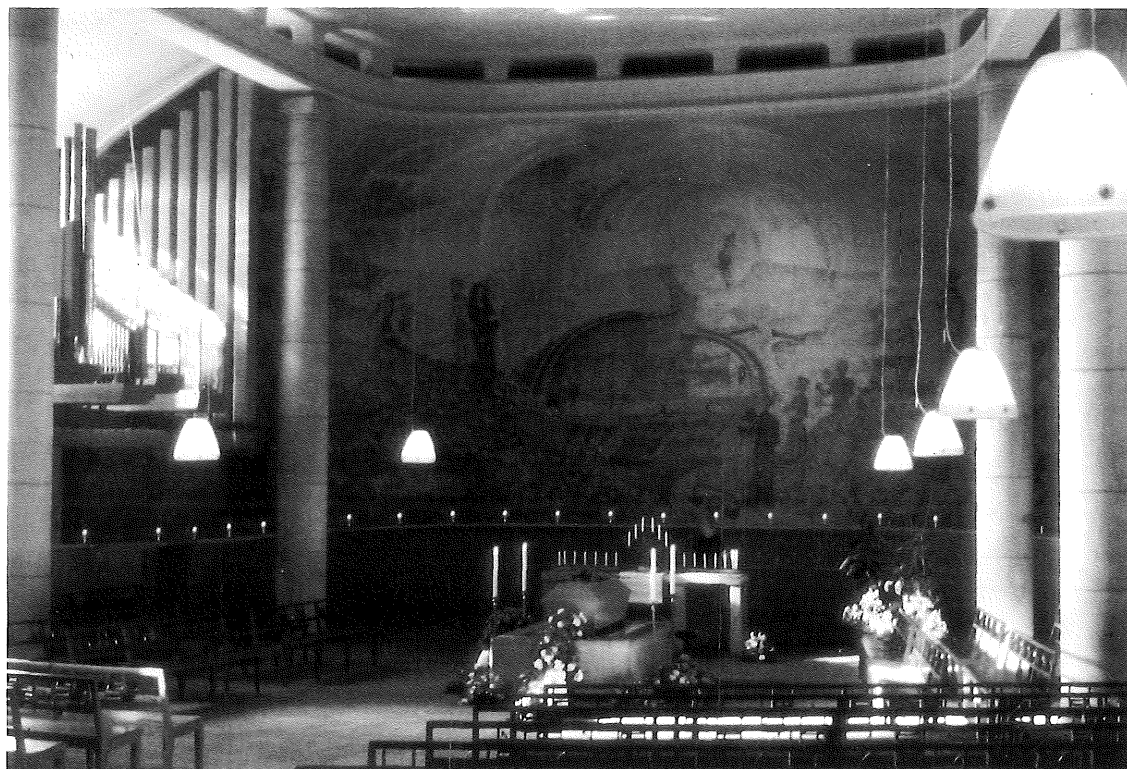
Pues, en primer lugar, el *crematorio* de Estocolmo es una delicada obra paisajística: el terreno se ha preparado para ofrecer una suave ascensión de la colina, presidida por una cruz que se recorta, en un suave panteísmo, sobre el horizonte. En este trabajo colaboró también con Lewerentz, a quien se debe la sofisticada y arbórea «colina de la meditación», detalle de gran atractivo.

Crematorio para el cementerio Sur de Estocolmo (1936-1940), de E. G. Asplund. Acceso procesional



Crematorio para el cementerio Sur de Estocolmo, de E. G. Asplund





Interior de la capilla del crematorio de Estocolmo, de E. G. Asplund

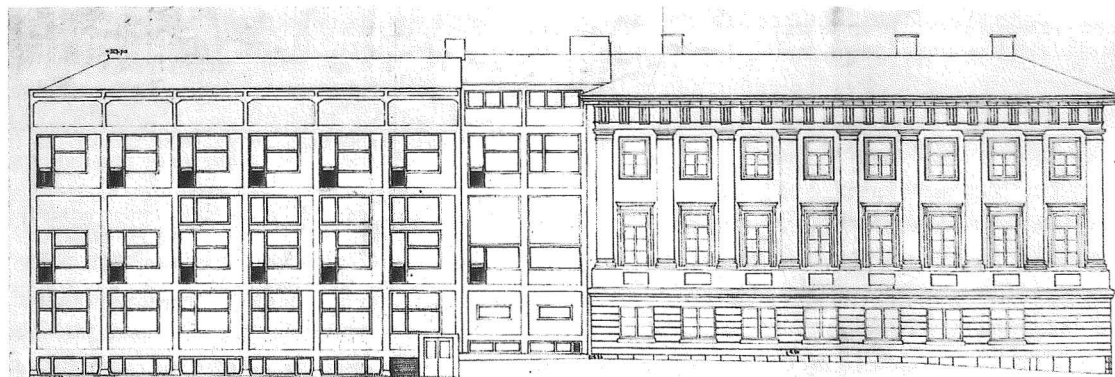
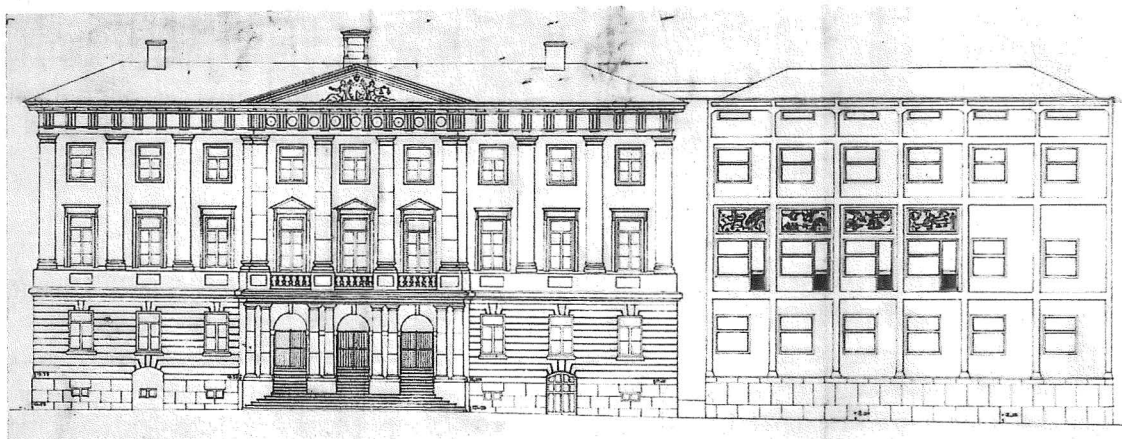
La *capilla* se concibió con una gran libertad geométrica, al tiempo que dotada de un carácter solemne que se realizó, tanto en el gran atrio de acceso como en el interior, por medio de un delicado y sencillo empleo de las columnas y su poder de composición.

En el interior, una bóveda iluminada y pintada, que surge por encima de los simplificados órdenes, hizo intervenir intenciones ilusionistas, a las que ya nos hemos referido, y que enlazan con las que habíamos detectado en su etapa primitiva. Como en el *cine Skandia*, como en la *capilla del Bosque* y como en la gran sala de la *biblioteca de Estocolmo*, la bóveda de la capilla es un iluminado y figurativo cielo. El crematorio constituyó, con todo ello, una obra de extraordinaria calidad, prueba del talento de este gran arquitecto sueco.

En la práctica del racionalismo más ligado de forma directa a las experiencias europeas puede citarse el elegante *edificio para los almacenes Bredenberg*, en la calle Mäster Samuelsgatan en Estocolmo (1933-1935), mientras entre las obras más originales y relacionadas con la sensibilidad singular de su autor, debe mencionarse la *casa Stennäs* en la isla de Lisön (archipiélago de Estocolmo, 1937), una atractiva interpretación moderna de la arquitectura vernácula.

Pero es preciso referir aún otra de las experiencias más conocidas e importantes de este arquitecto, la *ampliación del municipio de Göteborg* (1935-1937), que partió de un concurso ganado en 1913, y que, habiendo ocupado su interés durante muchísimos años en el desarrollo de numerosas soluciones y alternativas, alcanzó su punto culminante con la que finalmente fue construida, en la que apostó fuertemente por una decidida y atractiva integración entre arquitectura antigua y moderna.

Asplund proyectó de forma definitiva una ampliación del edificio que, en su exterior, probaba la capacidad de la arquitectura moderna para yuxtaponerse a la académica, formando con ella una nueva unidad. O una intensa dualidad, si se prefiere, capaz de establecerse como un fructífero diálogo for-



Ampliación del municipio de Göteborg (Suecia, 1935-1937), de E. G. Asplund.

mal. Para ello se utilizó el lenguaje moderno en huecos y detalles y se empleó la estructura vista de hormigón armado al modo de Perret, aunque con proporciones modernas horizontales, conservando la composición plana y el estudio de trazado que ésta suponía para armonizarse con la vieja construcción, y subordinándose a ella, pero sin perder su propia integridad individual.

Interiormente, el edificio nuevo trasladó la disposición en torno a un patio, al que responde el antiguo, exhibiendo ahora la capacidad de la arquitectura moderna para conservarla, incluso para mejorarla con un espacio cubierto, pero sin hacer concesiones visuales, ni siquiera del modo en que exteriormente las había hecho.

El resultado fue uno de los interiores más bellos de la arquitectura moderna, así como la primera fachada que (estableciendo una necesidad de armonía con lo viejo que no siempre sería reconocida como necesaria por los arquitectos interesados en el nuevo modo) intervino brillantemente en un problema que será debatido y ocupará la atención de los arquitectos durante todo el siglo. Su ejemplo serviría continuamente de referencia.

Asplund murió a los 55 años, dejando así inconclusa una espléndida carrera que fue muy calificada tanto en la aventura moderna que hemos sintetizado como en la anterior etapa clasicista a la que también nos hemos referido aunque de modo más parcial, y constituyendo, como habíamos dicho, la referencia fundamental para los arquitectos nórdicos de su tiempo, incluido el propio Aalto. Según adelantamos, su figura ha sido recientemente valorada de modo completo, una vez que la obsesión por detenerse tan sólo en los avances de la modernidad no constituyó el objetivo unidimensional de la crítica.

3.2. LA ARQUITECTURA DE SIGURD LEWERENTZ.—La muerte prematura de Asplund contrasta con la longevidad de su amigo, colaborador y compatriota **Sigurd Lewerentz** (Bjartra, Västernorrland, 1885-1975), arquitecto casi desconocido fuera de su país hasta fechas muy recientes, pero acerca del que es interesante dar aquí breve noticia. Estudió arquitectura en el Instituto Técnico Chalmers, donde se tituló en 1908. De 1908 a 1909 trabajó en Alemania con arquitectos del *Werkbund* (Mohring, Fischer y Riemershmied). Volvió a cursar estudios de arquitectura en la Academia de Arte de Estocolmo, primero, donde fue alumno de Grundström, y en la escuela «Klara Skola», después, donde fue alumno de Tenghem, Westman y Ragnar Ötsberg, y condiscípulo de Asplund.

Tanto Lewerentz como Asplund pertenecieron al grupo de estudiantes que abandonó la Academia de Arte, ligada a los sistemas tradicionales de enseñanza, para ir a la escuela «Klara», donde fueron educados en un sofisticado «nacionalismo romántico», muy bien expresado por la figura de Ötsberg, y donde se incubaría también el germen de lo que pronto iba a ser el «clasicismo nórdico».

Como producto muy temprano y emparentado con la heterodoxia y el atractivo eclecticismo de Ötsberg puede citarse el *pabellón chino* del parque de la isla Lövön, próxima a Estocolmo (1910). Desde 1912 comenzó también a practicar con gran fortuna el diseño de muebles y objetos, especialidad que había sido también propia de Asplund, como antes de Saarinen, y como lo sería después de Aalto y de Jacobsen. Esto es, como distintivo común de la cultura nórdica, como es bien sabido, y como una característica que explica en gran medida la sutileza y precisión de la arquitectura de estos autores. En esta misma década realizó algunas viviendas unifamiliares que podemos clasificar dentro del nacionalismo romántico.

En relación a la época, ya propiamente del llamado clasicismo nórdico, destacan sus realizaciones del *cementerio de Malmö* (1923), así como la *capilla de la Resurrección* (1925), obra esta de un clasicismo manierista y sofisticado, lleno de sutiles matices que la convierten, paradójicamente, en una aportación moderna. Era esta la contribución de Lewerentz al «cementerio del Bosque», concurso que había ganado algunos años antes conjuntamente con Asplund, y en la que este último había construido ya la famosa capilla que anteriormente se ha explicado.



La «colina de la meditación» del cementerio Sur de Estocolmo (1936-1940), de S. Lewerentz.

La *capilla de la Resurrección* es un pabellón clásico elemental, a dos aguas y casi ciego. El acceso se realiza mediante un gran pórtico corintio, de cuatro columnas de frente y otras cuatro laterales, y que está completo por todas partes, no integrándose en el volumen principal, sino permaneciendo separado, muy ligeramente, de él, y consumando así un gesto conceptual, inédito en la historia del clasicismo. Su colocación es además lateral con respecto al pabellón de la capilla.

Después de esta heterodoxa forma de ingreso, el interior se presenta tan sobrio como cabía esperar del volumen externo, pero con unas atractivas, altas y esbeltas proporciones. Es una sala clásica, cubierta por artesonado, con unos elegantes órdenes en ligerísimo relieve, y en la que la asimetría de la entrada es tanto reforzada como compensada por un gran ventanal, al otro lado de la puerta y en posición delantera, iluminando el baldaquino del altar. El edículo clásico que formó exteriormente este hueco es el único elemento que elimina la absoluta simplicidad y la condición ciega del pabellón de la capilla.

Esta tiene un aire schinkeliano, pero su grado de sofisticación y de heterodoxia denuncian la condición moderna de este clasicismo, realizado mediante una sensibilidad extraordinaria, con el empleo de una gran economía de medios, y extrañamente realizado por un arquitecto al que cumplía en realidad integrarse en la modernidad, pero que, como Asplund, parece haber necesitado pagar antes la deuda histórica de practicar un clasicismo ni degradado ni convencional.

Sigurd Lewerentz llegó a especializarse en cementerios, siempre en la manera romántica y paisajista que es propia de Suecia, y que él supo tratar con especial fortuna. Además del repetido *cementerio del Bosque* en Enskede (Estocolmo), realizado con Asplund, y el también citado de *Malmö*, realizó igualmente el proyecto del *crematorio y capilla en Bergaliden* (Helsingborg, 1914), el *cementerio de Valdemarsvik* (1917), el de *Forsbacka* (1919), y el de *Kvarnsveden* (Borlänge, 1921). En este último incluyó y realizó una interesante versión de la *capilla del Bosque* de Asplund, repitiendo tanto la idea del volumen mediante una gran cubierta como la condición no articulada de las formas: las columnas de fuera, esta vez corintias, tampoco tienen entablamento y el gran tejado parece descansar puramente, tan macizo como ingrátido, en sus capiteles; el interior, ahora en forma de salón abovedado y sin



Interior de la iglesia de San Marcos en Djorkhajen (Suecia, 1960), de S. Lewerentz

columnas, presenta la misma abstracción y simplicidad del de Asplund, sin que en ningún modo trascienda visualmente la compleja estructura de madera.

El sofisticado, matizado y atractivo diseño paisajístico de los cementerios de Lewerentz es una gran obra maestra de la arquitectura europea del siglo XX, y su figura, recientemente salida del anonimato, merece gran relevancia. Su extraordinaria sensibilidad personal le emparenta en algunos matices con la obra paisajística de Plečnic en el interesante trabajo de las riberas del río en Ljubljana, si bien el contacto o influjo entre ambos arquitectos es muy probable que no existiera en absoluto.

3. 2. 1. *Lewerentz moderno.*—Pero, como Asplund, Sigurd Lewerentz adoptó la arquitectura «nueva» a partir de los años treinta, destacando entonces obras como la *cafetería Gröna Udden* en la Exposición de Estocolmo (1930), el *Instituto Nacional de Seguros*, también en Estocolmo (1931), o la *villa Edstrand* en Falsterbo (1935). En todas ellas practicó un sofisticado y elegante racionalismo, de notoria calidad y muy próximo al asplundiano.

Concretamente, en el caso de la obra para la Exposición de Estocolmo, la cercanía entre ambos es muy patente, esto es, sus producciones presentan el mismo carácter de ligereza, de inmaterialidad, que los pabellones de Asplund tenían. Además de la cafetería diseñó también el «Pub» y el *pabellón de la fábrica de papel Finbruken*. También hizo el cartel de la exposición, aspecto de su trabajo en ella que se unía a la importancia que alcanzaban los anuncios y los letreros en los tres pabellones citados para revelar una importante influencia de la Bauhaus. En esta época, dicha influencia se hacía sentir también en el diseño de muebles, y fue para Lewerentz mucho más importante que para los demás arquitectos nórdicos.

En el *Instituto Nacional de Seguros* utilizó un racionalismo desnudo, pero de composición clasicista —loosiana, podría decirse—, muy semejante al practicado también por Aalto en alguna obra muy



Detalle exterior del centro parroquial de San Marcos en Djorkhagen, de S. Lewerentz

temprana. El edificio, con tres fachadas y volumen paralelepípedo, se proyectó en torno a un gran patio oval casi completamente acristalado y que da a las plantas de oficinas tanto una inteligente disposición como un importante atractivo visual.

En 1932 proyectó la remodelación urbana del sector Lower Norrmalm, en Estocolmo, y en aquellos años su incorporación a la arquitectura moderna era ya definitiva. La *villa Edstrand* es un producto racionalista, personal e independiente. También proyectó el *teatro de Malmö* (concursos en 1933 y en 1935), pero cuya construcción, finalizada en 1944, pasó por tales vicisitudes que hicieron que su autor rechazara finalmente el resultado.

Su trabajo como arquitecto disminuyó un tanto al dedicarse desde 1940 a la fabricación de carpinterías de acero inoxidable según diseños propios. Esta retirada parcial de la profesión de arquitecto proyectista coincidió con la muerte de su amigo Asplund.

De su etapa tardía pueden destacarse las interesantes *iglesias de Skarpnak* (Estocolmo, 1956), y, sobre todo, las de *San Marcos en Djorkhagen* (1960) y de *San Pedro en Klippen* (Skane, 1963). Son extremadamente originales, llenas de matices y de sofisticados detalles, y en las que no se ha despreciado la investigación espacial, conducida por el empleo de masivas fábricas y de bóvedas de ladrillo y su combinación con disposiciones poco convencionales de estructuras metálicas.

La de *San Marcos* es en realidad un gran centro parroquial, dispuesto en un doble conjunto lineal que da origen a una calle, y en una de cuyas líneas la iglesia forma el brazo de una planta en L. Los volúmenes del conjunto son a la vez sobrios y ricos, pues dentro de una disposición muy sencilla los elementos y detalles se han matizado al máximo, haciendo un sabio y atractivo uso del ladrillo tanto en los cerramientos como en las abovedadas cubiertas.

La *iglesia de San Pedro* es también un conjunto parroquial y puede decirse que está afectado por las mismas cualidades de simplicidad matizada que se han descrito para el conjunto de San Marcos,

Pequeño pabellón añadido al cementerio de Malmö (1969), de S. Lewerentz



si bien la combinación de una estructura de madera con un sistema de bóvedas en el templo, lo hace más complejo que en el otro caso. Igualmente, la construcción fue en ladrillo visto y dando un expresivo valor a dicho material.

Todavía en 1969, y a la edad de 83 años, hizo algunas pequeñas realizaciones, que le despertaron un acusado interés por el conceptualismo, próximo al arte «minimal», con el uso de un fuerte y abstracto radicalismo de carácter reduccionista. Se trata concretamente de una obra menor, el *quiosco para las flores y anexo añadido al cementerio de Malmö*. En 1971 hizo aún una propuesta para el concurso del Parlamento de Hegeandsholmen, y en 1974 otra para el concurso de centro parroquial de Vaxjo, con Bernt Nyberg, en la que obtuvieron el premio, aunque no se realizó. Falleció en 1975.

La obra de Lewerentz fue muy cualificada y original, representando una singular versión del clasicismo nórdico, primero, y de la modernidad y del racionalismo orgánico, después. Su relación y sus grandes concomitancias con Asplund no deben hacer, sin embargo, que tengamos de él una imagen como de simple seguidor de su amigo y condiscípulo, pues a pesar del intenso y mutuo influjo tenían ambos su distinta e importante personalidad. La calidad de su producción merece, en fin, su acercamiento al conocimiento convencional de la historia de la arquitectura contemporánea.